

# Tomasz Załuski

---

## Wprowadzenie

---

Sztuka i Dokumentacja nr 11, 7-9

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# WPROWADZENIE

## TOMASZ ZAŁUSKI

Od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w sztuce pojawiło się wiele praktyk opartych na czasie (*time-based*) i/lub ściśle związanych ze specyfiką danego miejsca (*site-specific*) lub kontekstu (*context-specific*) kulturowego, społecznego, ekonomicznego i geopolitycznego. Zaowocowało to zwiększoną mobilnością artystów i artystek, którzy realizowali swoje performance oraz instalacje w trakcie podróży, objazdów, czy wręcz artystycznych *tournée* po innych krajach. Podróże te otwierały przestrzenie wymiany międzykulturowej, kształtowały cyrkulacje idei, kreśliły nowe geografie artystyczne. Bywały też manifestacjami hegemonii polityczno-kulturowej jednych krajów i autokolonizacji innych. Do upadku żelaznej kurtyny, szczególną rangę miały wyjazdy do krajów znajdujących się po drugiej stronie podziału geopolitycznego, definiującego kształt ówczesnego świata. Różne były jednak cele wyjazdów, a także uwarunkowania, panujące „po drugiej stronie” i determinujące wybór oraz sposób wykonania performance i instalacji. Wielu podróżujących artystów i artystek starało się kreować wizję uniwersalnego idiomu sztuki. Inni, mniej liczni, wykazywali krytyczną świadomość istnienia geopolitycznego podziału świata i wyciągali z tego faktu konsekwencje w swojej sztuce.

Po upadku żelaznej kurtyny, w globalizującym się i rekonfigurującym swoje podziały świecie, kwestie podróży, mobilności, tranzytu, emigracji i nomadyzmu zyskały nowe wymiary. Dla wielu twórców stały się zasadniczymi składnikami biografii, postawy artystycznej, jak i wiodącymi motywami twórczości. W sztuce współczesnej podróż stanowi okazję do praktykowania artystycznej antropologii, historii, etnografii i socjologii – miejskiej, translokacyjnej, postkolonialnej i międzykulturowej – ale jest też podstawą artystycznej turystyki i symbolicznej neokolonializacji, wspieranej niekiedy przez instytucjonalizację sztuki efemerycznej oraz fenomen artystycznych rezydencji. W realizacjach rzucających wyzwanie obecnej kartografii ekonomiczno-politycznej i podejmujących z nią taktyczną grę, coraz istotniejszą rolę odgrywają współczesne teletechnologie, w szczególności technologie mobilne. Artystyczne podróże pozostają w złożonych i zróżnicowanych relacjach względem globalnych przepływów kapitału – ekonomicznego, społecznego oraz kulturowego.

Autorki i autorzy tekstów zebranych w numerze tematycznym „Sztuka w podróży” analizują tak zarysowaną problematykę w różnych kontekstach tematycznych, historycznych i geopolitycznych. Opi-

sjąc projekty Romualda Kutery, przede wszystkim *Moją historię sztuki* z 1985 roku, Sylwia Serafinowicz skupia się na tym, jak conceptualne media i sposoby artystycznej komunikacji sprzyjały mobilności twórców. Niewielkie gabarytowo fotografie, slajdy, druki czy rysunki dawały się z łatwością przewieźć w prywatnym bagażu artystów korzystających z nowych, szybkich środków międzynarodowego transportu, a dzięki temu pozwalały im prezentować dokumentację swoich idei, działań i instalacji. Conceptualne media pozwalały również na dokumentowanie zagranicznego „życia” i recepcji podróżujących prac oraz na tworzenie nowych w trakcie samych podróży. Tomasz Załuski pokazuje, w jaki sposób geopolityczny podział na Wschód i Zachód, wyznaczany przez żelazną kurtynę, dochodził do głosu w biografii, działaniach artystycznych i refleksji teoretycznej duetu Kwiekulik. Artyści ci mieli świadomość istnienia „podzielonego świata” i wskazywali na niewspółmierność realiów politycznych oraz ekonomiczno-społecznych w obu geopolitycznych blokach. Tym niemniej podejmowali wysiłki, by upowszechniać po drugiej stronie żelaznej kurtyny swoją procesualną, efemeryczną sztukę, ściśle związaną z warunkami życia i twórczości w PRL-u lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W tym kontekście szczególnie interesujący jest fakt powtarzania przez nich na Zachodzie swych realizacji performance, wyrastających z socjalistycznych uwarunkowań. Magdalena Radoska opisuje podróże artystów z Europy Środkowo-Wschodniej w latach siedemdziesiątych, skupiając się na artystach węgierskich, jugosłowiańskich, czeskich i rosyjskich. Chodzi tu o wypadki poza stołeczne ośrodki artystyczne, podróże podejmowane w celu nawiązania współpracy z artystami z innych krajów bloku wschodniego, ale też o podróże i wyjazdy emigracyjne na Zachód. Ta mobilność jest interpretowana przede wszystkim w kategoriach wprowadzania w ruch obowiązującego w bloku wschodnim systemu pojęć i znaczeń, wydobywania jego niespójności, bądź też – w przypadku wyjazdów na Zachód – oddalania się od niego. Artystyczne podróże wiodły ku utopii języka wolnego i uniwersalnego lub ku aporiom przekładu oraz doświadczeniu niezrozumienia w kontakcie z odbiorcą zachodnim.

Julia Sowińska-Heim rekonstruuje założenia i przebieg serii miejskich projektów zorganizowanych w okresie kilkunastu lat przez łódzką Galerię Manhattan. Skupia się na tych, które dotyczyły bezpośredniego kontekstu istnienia i funkcjonowania galerii – Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, wielkomiejskiego blokowiska, zwanego popularnie „Manhattanem”. Przedsięwzięcia te obejmowały działania artystyczne, edukacyjno-społeczne oraz naukowe badania terenowe z zakresu antropologii miasta. Podróże po łódzkim Manhattanie pozwalały na wydobywanie i przepracowanie zbiorowej pamięci mieszkańców osiedla, lokalnych mitów, a także problemów codziennego życia. Niestety, wieloletnia praca nad tożsamością miejsca uległa przerwaniu wraz z koniecznością przeniesienia siedziby galerii poza teren osiedla. Miasto jest też kontekstem artystycznych podróży opisywanych przez Blankę Brzozowską. Wykorzystując antropologię metra Marca Augé, analizuje ona przykłady współczesnej *flânerie* praktykowanej przy pomocy środków transportu miejskiego: metra i tramwaju. „Tubistyczny” *mapjacking* Pierre’a Nadilona, przechwytywanie oficjalnych map metra i tworzenie własnych, poetyckich, kulturowych i społecznych reprezentacji przestrzeni pozwala zakwestionować funkcjonalizm przemieszczania się i zmienić podróż w wehikuł pamięci. Podobnie jest w przypadku prac Patricka Corillona, wykorzystującego przystanki tramwajowe jako punkty orientacyjne na projektowanych przez siebie mapach z alternatywnymi trasami poetyckich, narracyjnych podróży po mieście. Gra idzie o możliwość pełniejszego doświadczenia miasta, poza funkcjonalistycznym redukcjonizmem.

Temat zejścia z wyznaczonych tras i przekraczania kartograficznych podziałów powraca w tekście Anny Nacher, która zajmuje się zjawiskiem subwersji figury prostej, ciągłej linii w działaniach dotyczących efektywności komunikacji oraz problemu granic, przede wszystkim państwowych. Zjawisko to jest analizowane w kontekście sytuacjonistycznej sztuki „dryfowania”, czy też „meandrowania”, oraz miejskich projektów nawiązujących do tej tradycji, następnie klasycznych działań z zakresu *land artu*, i wreszcie współczesnych projektów z użyciem mediów lokacyjnych. Te ostatnie, choć dostarczają nowych możliwości praktykom „subwersji linii prostej”, to jednocześnie powodują, że generowane przez nie dane mogą być skutecznie przechwytywane i eksploatowane przez informacyjny kapitalizm. Następny ruch w tej taktycznej grze należy do projektów określanych jako „media dyslokacyjne”, a będących ważnymi symbolicznymi narzędziami walki z polityką imigracyjną wielu współczesnych państw. Na mediacyjną rolę, jaką technologie obrazowe odgrywają, wraz z tradycyjnymi kodami kulturowymi, w tworzeniu doświadczenia podróży, zwraca Ewa Wójtowicz. Analizuje ona szereg artystycznych projektów podejmujących grę z sytuacją nadprodukcji obrazów i zadających pytanie o „autentyczność” doświadczenia podróżniczego w dobie istnienia jego nowych, kolektywnych i apriorycznych form, generowanych na przykład przez interfejsy Google Earth i Google Street View. Interfejsami podróży są dziś także kontekstualne wystawy sztuki, mające przybliżyć i objaśnić specyfikę kulturową oraz formy życia ludzi spoza świata zachodniego. Tego rodzaju postkolonialne przedsięwzięcia kryją w sobie częstokroć niebezpieczeństwo symbolicznego neokolonializmu. Rodzi to pytania o samą możliwość międzykulturowej translacji, o swoistą etykę podróży i jej obrazowego świadectwa jako doświadczenia przekładu.

Zestaw zamykają dwa teksty odwołujące się do metod biograficznych przy badaniach problemu „sztuki w podróży”. Tomasz Ferenc, w oparciu o własne badania prowadzone z perspektywy biograficznie zorientowanej socjologii sztuki, opisuje doświadczenie emigracyjne współczesnych polskich artystów z różnych dyscyplin, mieszkających w Berlinie, Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Pyta o to, czy w ich indywidualnych trajektoriach biograficznych można odnaleźć cechy wspólne, wskazujące na pewną typowość doświadczeń tej grupy społecznej. W tym celu przygląda się powodom emigracji i strategiom adaptacyjnym na obczyźnie oraz temu, jak nowa sytuacja przekłada się na ich twórczość. Ostatecznie skupia się na pytaniu o artystyczny sukces, odniesiony na obczyźnie – o jego indywidualne czynniki, mierniki i definicje. Z kolei Łukasz Guzek pokazuje możliwość i zasadność analizy sztuki performance, oraz tworzenia jej historii, przy wykorzystaniu biografii i autobiografii performerów i performerek jako czynników formotwórczych tej dyscypliny artystycznej. Punktem odniesienia jest tu artystyczno-badawczy projekt Artura Tajbera *Metamuzem*, zakładający dokumentowanie sztuki performance w oparciu o elementy biografii jej twórców. Guzek ugruntowuje tak rozumiany biografizm w licznych kontekstach filozoficznych i teoretycznych. Biografia nie tylko pozwala wydobyć historyczność sztuki performance, tak bardzo związanych, w jej klasycznym etosie, z jednostkowym „tu i teraz” oraz osobą artysty. Pokazuje też krzyżowanie się personalnych i geograficznych trajektorii działań poszczególnych twórców, pozwala nakreślić sieć tras i mapę odwiedzanych przez nich miejsc. W tym ujęciu, historia sztuki performance okazuje się być razem historią podróży performerów i performerek.